Nr. 20. **Dnia 15-go października 1927 r.** RoK II.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Założyciel i naczelny redaKtor: EUGENJUSZ DAWIDOWICZ, zamieszKały w Grudziądzu.

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką . 1.00 zł.
kwartalnie . . . . 3.00 „
półrocznie 6.00
rocznie 12.00
Cena pojedyńczego egz. 70 gr.
Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

Redaktor odpowiedzialny: Antoni Wieczorek zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji:
Grudziądz, Tuszewska Grobla 181.
Nr. telefonu 430.

Zastępstwa Redakcji:
w Warszawie, ul. Chmielna 130 m. 7.
Nr. telefonu 81-86.
we Lwowie, ul. Zygmuntowska 7 II.
p. kpt.-kplm. W. Wilkuszewski.

Ceny ogłoszeń:

Wielkość	1 raz zł	3 razy zł	5 razy zł	10 lazy zł
Caia strona	70	150	200	350
% strony	40	90	125	225
¼t strony	25	60	100	175
i|s strony	15	35	50	85
i|„ strony	10	25	35	65

Ogłoszenia na ok[illegible]adce 25% drożej. - Ogł[illegible]szenia w tekście 50% dr[illegible]żej. - Za ogłoszę[illegible] nie dro[illegible]me 1 zł

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się. — Pisma bez dokładnego, sprawdzalnego podpisu bezwarunkowo niedopuszczalne. — Przedruk i tłumaczenie artykułów na języki obce bez zezwolenia redakcji wzbronione.

Dr. JÓZEF REISS.

Smetana

Koryfeusz muzyki czeskiej.

W czasie, gdy u nas z narodowego bólu wyrosła natchniona sztuka Chopina, Czesi nie mieli jeszcze własnej muzyki narodowej. Bolesna ironja historji! Czesi należą do najbardziej muzykalnych narodów słowiańskich; nazwano ich „narodem muzykantów", bo przecież przez długie czasy zasilali swoimi grajkami niemal wszystkie orkiestry. W rozkwicie ich życia narodowego tj. podczas walk husyckich rozwijała się wspaniale pieśń religijna o wybitnych cechach narodowych; dość przytoczyć tu sławny hymn bojowy husyckich Taborytów:

„Kto jste boži bojovnici"
(Wy! którzy jesteście bożymi wojownikami)

ta ponura, fanatyczna pieśń o niezwykłej energji bojowego rytmu grozą przejmowała rycerstwo niemieckie i budziła popłoch w jego szeregach. Melodji tej pieśni użył Smetana w poemacie symfonicznym „Tabor".

Nadszedł smutnej pamięci rok 1620: bitwa na „Białej Górze" stała się grobem niepodległości Czechów. Despotyzm niemiecki gnębił wszelkie objawy życia narodowego. Germanizacja rozlała się szerokim nurtem po kraju i groziła wynarodowieniem. Język czeski był tylko językiem gminu. Warstwy wykształcone mówiły po niemiecku. Wszelka twórczość zamarła!

Z tego pogromu jedynie „pieśń uszła cało"! ludowa pieśń z swym swoistym rytmem i odrębnością melodji była jedyną manifestacją narodowego ducha. Tułała się jeszcze ukryta wśród gminu, czekając na wielką chwilę odrodzenia, ażeby wtedy wystąpić w całej krasie swego piękna, odsłonić wszystkie skarby uczuć.

Pó dwustu latach niewoli nadeszła w końcu owa chwila odrodzenia, w której ludowa pieśń czeska miała spełnić swoje doniosłe posłannictwo. Lecz przedtem o niej zapomniano!'

Muzyki czeskiej nie było, bo brakło jej pierwiastków rdzennie narodowych. Była tylko muzyka rozwijająca się w Czechach, ale pod wpływem muzyki niemieckiej.

Co więcej! Największe talenty czeskich kompozytorów pracowały nie na chwałę własnej sztuki! Najznakomitsi kompozytorzy emigrowali z kraju, szli na obczyznę i tam na dworach niemieckich książąt, czy też w klasztorach zagranicznych oddawali swą sztukę na użytek obcych:

Bogusław Czernokorsky (zm. 1740), współczesny J. S. Bacha, działał w Assyżu jako organista i tu był nauczycielem najsławniejszego kompozytora włoskiego Gius. Tartiniego; przeniósłszy się do Pragi jako dyrektor muzyki kościelnej wykształcił wielu uczniów, wśród których był koryfeusz muzyki niemieckiej Ch. W. Gluck (nadto Seeger, Tunca, Zach); ale o zabarwieniu muzyki pierwiastkiem narodowym nie było mowy; jego oratorja, kompozycje kościelne i organowe noszą na sobie cechy ówczesnej epoki bez odrębnych znamion narodowych.

Jeden z najgenialniejszych kompozytorów czeskich Jan Stanic (zm. 1757) wy wędrował na dwór elektorski do Mannheim ; tu jako dyrygent sławnej orkiestry stał się twórcą „szkoły", a jako budowniczy formy symfonicznej poprzednikiem wielkich klasyków niemieckich. Toteż Niemcy przywłaszczyli sobie go jako swego „narodowego" pnistrza! Tosamo stało się z rodziną kompozytorów:

Franciszkiem i Jerzym B e n d ą; pierwszy z nich był nadwornym skrzypkiem Fryderyka II. i uchodzi za przywódcę szkoły e r|l i ńs k i e j w w. XVIII.

I w samych Czechach na muzykę narodową miejsca nie było; wszechwładnie panowała tu muzyka niemiecka. K o n s e r w a t o r j u m w Pradze, założone już w r. 1811 krzewiło kult dla muzyki niemieckiej. □

Joh. Wencel T o m a s z e k (zm. 1850) był rzecznikiem tych ideałów; jako nauczyciel i największa powaga, zwany „muzycznym papieżem Pragi", w swych kompozycjach świeckich i kościelnych trzymał się wzorów niemieckich.

Zamilkła nuta muzyki narodowej! I oto w tej samej niemal chwili, gdy w Rosji sięgnął G l i n k a do źródeł muzyki ludowej i na niej oparł dzieło odrodzenia muzyki rosyjskiej, w tej samej chwili być może pod wpływem haseł słowiańskiego braterstwa, i w Czechach nastąpił przełomowy zwrot. — Narodziła się c z e s k a m u z y k a n a r o d o w a! Twórcą jej stał się B e d r y c h S m e t a n a (ur. 1824 zm. 1884).

I on zrazu ulegał Niemcom. Wzrósł w atmosferze niemieckiej muzyki romantycznej; kończył gimnazjum niemieckie; jako pianista kształcił się pod kierunkiem Niemca, doskonałego pedagoga Józefa P r o k s c h a; później udał się na studja do Fr. L i s z t a w Weimarze. Nie dziw więc, że muzyka niemiecka wywarła na jego twórczość wpływ decydujący. Zrazu oddziaływał na niego Schumann, natura pokrewna mu liryzmem. Smetana lgnął do muzyki Schumanna, być może w instynktownem przeczuciu, że spotką go tensam los tragiczny, jaki spotkał Schumanna. Obydwaj bowiem umarli w mrokach obłędu ! Nie oparł się Smetana zrazu hipnotyzującej sile muzyki F r. L i s z t a; zarówno wirtuozostwo jego olśniewającej gry, jak i nowość techniki kompozytorskiej wycisnęły swoje piętno na muzyce Smetany. A w kręgu atmosfery weimarskiej musiał także Smetana uledz wpływom tego reformatora, o którego idee walczył Liszt tj. Ryszarda W a g n e r a. Poszedł więc Smetana torami, które muzyce ówczesnej wytknęli neoromantycy, a więc w symfonicznej muzyce odrzucił klasyczną formę sonatową, a przejął formę poematu symfonicznego, w muzyce dramatycznej zaś oparł się na zasadach Wagnerowskiego dramatu muzycznego tj. zerwał z szablonem opery włoskiej, jej stereotypową arją koloraturową, a przejął Wagnerowskie recitativo, nadto technikę motywów przewodnich i symfoniczne traktowanie orkiestry. Typowo Wagnerowski charakter ma zwłaszcza jego opera „D a l i b o r¹¹, zbliżona zresztą w koncepcji do Beethovenowskiego „Fidelia¹¹; tu i tam bohaterskie poświęcenie kobiety.

Nie dziw więc, że początkowa twórczość Smetany daleka była od tendencyj narodowych. Co więcej, zwinąwszy własną szkołę muzyczną, którą utrzymywał w Pradze, wyjechał Smetana z ojczyzny i przyjął stanowisko dyrygenta w Towarzystwie Filharmonicznem w Goťaborg w Szwecji. Przebywał tu niedługo; ostry klimat północny podziałał szkodliwie na stan jego zdrowia: Smetana wrócił do Pragi w r. 1863. Ale ten krótki pobyt w Szwecji dokonał w nim zupełnego przeobrażenia.
I z tęsknoty za. nutą pieśni rodzimej i pod wpływem narodowej muzyki s k a n d y n a w s k i e j, która właśnie wówczas zerwała się do lotu, odświeżona w zdroju pieśni ludowej, Smetana uległ przeobrażeniu.

Przybył do Pragi w chwili, gdy już pierwsze zwiastuny odrodzenia narodowego wróżyły świetną przyszłość muzyce czeskiej. Podobnie jak w Rosji tęskne r o m a n c e Warłanuwa, Alebjewa, Werstowskiego stały się podwaliną dla rozkwitu rosyjskiej muzyki, taksamo i w Czechach piosnka ludowa, melancholijna nuta d u m k i czeskiej, żywiołowy rytm t a ń c a c z y t o p o l k a czy f u r j a n t nadały wytyczny kierunek czeskiej muzyce narodowej. Pieśni Franciszka S k r o u p a zdobywały popularność wśród najdalszych warstw społeczeństwa czeskiego; pieśń „K d e d o m o v m u j" stała się pieśnią tęsknoty za wolnością narodu.

Z idei narodowej wyrosła nowa faza w twórczości Smetany. Nawiązał do rytmów i melodji narodowej i z ducha tej muzyki stworzył dzieło, które miało być apoteozą bohaterskiej przeszłości; dziełem tem — to opera „B r a n d e n b u r c z y c y w C z e c h a c h¹¹. Lecz zbyt silnie zaciążył nad nim jeszcze wpływ Wagnera, ażeby mógł się otrząsnąć odrazu; toteż wroga mu opozycja nie chciała w nim uznać wyobraziciela idei narodowej. Pod kątem walk i konfliktów partyjnych rozpatrywano twórczość Smetany. Był to okres namiętnych starć między stronnictwem staroczeskiem i nowoczeskiem. Zarzucano mu, że zbytnio ulega Niemcom i podobnie jak w Rosji wobec Czajkowskiego, tak w Czechach wobec Smetany fanatycy narodowi zachowywali się niechętnie.

Nie odrazu przemówiło też do odczucia ogółu natchnione arcydzieło Smetany, cykl sześciu poematów symfonicznych p. t. „Ma V1 asb" (Moja ojczyzna). Jestto hymn na cześć ziemi rodzinnej, obejmujący sześć obrazów: M o ł d a w a, V y s e l i-r a d, S a r k a, Z c z e s k i c h n i w i l a s ó w, T a-b o r i B1 a n i k. «

Pod wpływem czynionych mu zarzutów i z przekory dla wykazania, że zdoła stworzyć dzieło narodowe, napisał Smetana swoją najgenialniejszą operę: „S p r z e d a n a n a r z e c z o n a". Stworzył naprawdę ludową operę, bo z serca ludu płynie jej melodja, tętni rytm jej muzyki. Czem dla nas „Halka" Moniuszki,-Hem dla Czechów „Sprzedana narzeczona". Dzieło to zdobyło sobie popularność dopiero po śmierci Smetany. Sama uwertura jest dziełem niepospolitem; jakie życie, werwa, temperament, jakie mistrzostwo techniki, jaka barwność instrumentacji! A ile uczucia i piękna melodyjnego ma sławny duet miłosny, jaką siłę nastroju sekstet, ile humoru i komizmu tkwi w partji bassa buffo, swata Kecala. -

Wyżyn tego dzieła nie dosięgły już następne opery Smetany: ani „P o c a ł u n e k", opera osnuta na zbyt nikłem librecie, ani „T a j e m n i c a", ani wkońcu „L i b u s z a", dzieło o polityczno-narodowym charakterze. Wykonano ją na otwarcie opery narodowej w r. 1881, lecz Smetana już jej nie słyszał.

Spadła na niego bowiem tragiczna katastrofa: podobnie jak Beethoven i on stracił słuch! pełnił właśnie wówczas obowiązki dyrygenta w teatrze narodowym, lecz wskutek g ł u c h o t y tnusiał to stanowisko porzucić. Utrata słuchu była zapowiedzią groźniejszej katastrofy, tj. o b ł ę d u!

Zrozpaczony Smetana przelał w muzykę ból cierpienia: K w a r t e t E-m o l l, zatytułowany „Z mojego życia", był echem jego tragedji życiowej. W realistyczny sposób odmalował tu Smetana swój stan beznadziejny, gdy w finale wprowadził owe sławne, przenikliwe Ei, które nieu-

stannie dźwięczało mu w uszach i doprowadzało go do rozpaczy. Całe dzieło spowite jest w mgłę rezygnacji i smutku; naprawdę przejmujący dreszczem grozy dokument autobiograficzny!

Demon obłędu roztaczał już skrzydła swoje nad nieszczęśliwą ofiarą, gdy Smetana przystąpił do opracowania drugiego Kwartetu D-moll, który miał być dalszym ciągiem poprzedniego i stanowić ilustrację chorobliwych stanów człowieka, który stracił słuch ; koncepcja chorego mózgu !

W mrokach obłędu przebył Smetana dwa ostatnie lata życia, umieszczony w zakładzie dla obłąkanych. W r. 1884 śmierć położyła wkońcu kres jego cierpieniom.

(Krótka prelekcja, wygłoszona w „Radio" w Krakowie dnia 14 września b. r.)

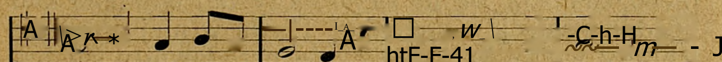
PROF. JULJUSZ ADAMSKI.

Trjada naszych hymnów narodowych.

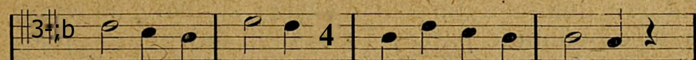
(Ciąg dalszy.)

Pieśń ta była prawdopodobnie późniejszej koncepcji — może z czasów po rewolucji 1871 r. Do tekstu lego dołączono dwie różne melodje:

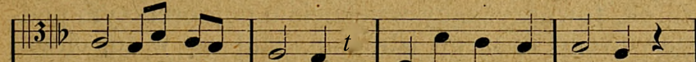
Pierwsza z nich



Bo - że coś Pol-skę przez tak licz-ne wie-ki



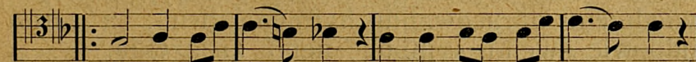
O - ta-czał bla-skiem po - tę - gi i chwa-ły,



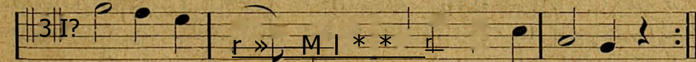
Coś ją za - sła-niał tar-czą swej o - pie-ki



Od nie-szczęść, któ-re przy-wa - lid ją mia ty.

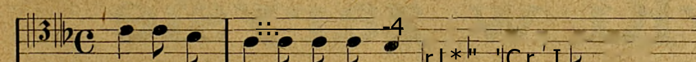


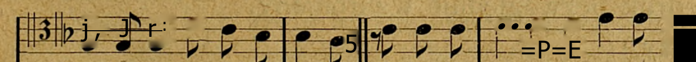
Przed Twe o t - t a - rze za-no-|im bła - ga - nie



Oj-czyznę na - szą racz za-cho-wać Pa-nie!

skomponowana została przez podporucznika 4 p. piechoty Jana Kaszewskiego i była śpiewana przez wojsko; druga również w F-dur



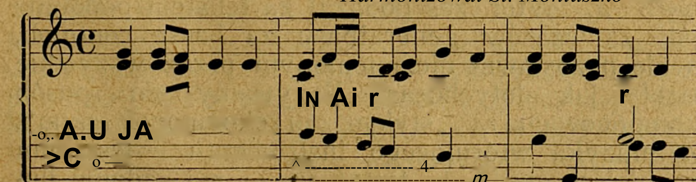




którą lud złączył z „hymnem", mianowicie pieśń kościelną, graną jako hejnał do słów: „Bądź pozdrowiona..."

Te, przetransponował Moniuszko do C-dur i zharmonizował na foitepian

Harmonizował St. Moniuszko







Tyg. ilustr. Nr. 84 1861.

i w tej postaci wydrukował ją „Warszawski tygodnik ilustrowany" z r. 1861 w Nr. 84. Mylnie więc łączono ją z nazwiskiem Kaszewskiego a w niektórych wydawnictwach przypisywano autorstwo Karpińskiemu, które to błędy utrzymały się aż do ostatnich czasów.

Muzyk nasz genialny z za morza, twórca „Manru", porywający mówca i premier II. gabinetu ministerialnego (16/1—23/7. 1919), Paderewski również pewną rolę odegrał w sprawie utworzenia hymnu narodowego. Wedle doniesienia czasopisma: „Musikalischer Kurier" z r. 1920 J. I. Paderewski udał się do swej posiadłości w Szwajcarji nad jeziorem genewskiem, gdzie miał ułożyć hymn narodowy. Wiadomość ta okazała się o tyle niezgodną z prawdą, ileże mistrz, udając się do swej posiadłości w Morges, miał już hymn ułożony, tekst zaś hymnu, wedle gazety'muz. 1920 ogłoszono w pismach drukiem. Hymn tćn nie znalazł popularności, usiłowania Paderewskiego poszły w zapomnienie a kwestja hymnu potoczyła się innym torem.

Nietylko w rzymsko-kat. kościele śpiewano w dalszym ciągu hymn „Boże coś Polskę" ale i inne obrządki chrześcijańskie go przyjęły i tak np. w Nr. 4 urząd, organu metropolji prawosławnej z 28 lutego 1925 podaje się do wiadomości, że na posiedzeniu św. Synodu Cerkwi prawosławnej w Polsce z dnia 12. II. 1025 polecono śpiewanie „Boże coś Polskę" w cerkwiach prawosławnych jako hymnu narodowego.

Tymczasem w „Warszawskich wiadomościach muzycznych" w Nr. 3 z czerwca 1925 pojawił śię artykuł prof. Zdzisława Jachimec-

kiego pod tyt.: „Projekt nowego hymnu polskiego".

Autor wychodzi z założenia, że „Mazurek" Dąbrowskiego nie odpowiada już obecnie zadaniu hymnu narodowego, bo treść z owym apelem powrotu „z ziemi włoskiej do polskiej" nie odpowiada rzeczywistości — a dalej, że „przeżyła się kochana nasza pieśń Legjonów i ma... już tylko zabytkowy charakter".

Możnaby wprawdzie zatrzymać historyczną melodję i zmienić jedynie treść słów i dostosować odpowiednio, ale autor nie jest za podłożeniem aktualnego tekstu do „Mazurka", bo muzyka jest za mało „dostojna". Jakkolwiek są i tego rodzaju hymny, lecz ta okoliczność nie powinna działać na nas dodatnio i zachęcać do naśladownictwa. Ostatecznie tak konkluduje autor : Tekst nowego hymnu winien być dostosowany do chwili, więc bez balastu historycznego, pełen miłości ojczyzny, dumy z jej wielkości a w formie jasny i łatwy do przyswojenia. Na hymn nadawałaby się — zdaniem autora — melodja kolędy: „Bóg się rodzi", bo od trzech wieków znana wielu pokoleniom, dostojna, o charakterze poloneza i chętnie śpiewana. Następnie podaje tekst anonimowego autora (p/oniżej cytowany) w 3 zwrotkach i uprasza inne pisma o opublikowanie go:

„Ojców naszych polska glebo,
od Bałtyku po Karpaty,
łask ci zdroje zsyła niebo
i przemienia w kraj bogaty!
W polach, w lasach, w chacie, w dworze,
przy warsztatach, w pracy trudzie,
Polsce naszej sprzyjaj,' Boże,
by w pokoju żyli ludzie!

Prowadź ty nas górnym szlakiem,
biały orle na sztandarze;
my gotowi pod twym znakiem,
złożyć Polsce życie w darze!
Dla niej pług nasz ziemię orze,
dla niej wszelka kwitnie praca,
Polsce naszej sprzyjaj, Boże,
niech jej słońce los wyzłaca!

Święte Polski są granice,
domów naszych święte progi;
kto nam rzuci rękawicę,
odwet nasz wywoła srogi!
Poznań z Wilnem, Lwów z Krakowem,
jako twierdze dla Warszawy,
dzierżą miecz za mieniem zdrowem
bronią Polski ziem i sławy!"

W Nr. 126 „Kurjera Warszawskiego" z r. 1925 znajdujemy w tej kwestji artykuł Feliciana Szopskiego, przedrukowany w „Wiadomościach muzycznych". Autor, motywując, dlaczego mazurek Dąbrowskiego stał się hymnem, takie mniejwięcej przeprowadza rozumowanie:

Legjony Dąbrowskiego nie wydały z siebie hymnu na cześć Napoleona, ponieważ tylko taka pieśń legjonowa mogła się wylęgnąć w ich psychice, której treścią musiało być głębokie ukochanie ojczyzny, nieprzeparta tęsknota, chęć wydarcia jej wrogowi i pragnienie zjednoczenia się z narodem. W ten sposób mazurek Dąbrowskiego stał się ucieleśnieniem ówczesnej ideologji. Gdy ta pieśń znalazła się na ziemi ojczystej, obudziła tam zgodne nastroje i dążenia. Hasła w niej głoszone tchnęły wciąż świeżością, nie przedawniły się nawet i wtedy, gdy oswobodzenie ojczyzny stało się faktem dokonanym — co więcej żołnierz na przyszłość podobnie patrzy i z hasłem dawnem: „Jeszcze Polska nie zginęła" na ustach ślubuje, że ziemię wydartą „szablą odbierze". I tak dawny mazurek, towarzyszący wyczuciom najgorętszym podstawowego naszego istnienia, stał się w tej chwili hymnem narodowym." Najjaśniejsza Rzeczpospolita nabiera majestatu... a temu odpowiadać muszą i znaki zewnętrzne... Do tego musi się dostosować i mazurek w swej roli poważnej, reprezentacyjnej... Niechaj się tylko trochę zwróci w stronę poloneza, niech będzie wykonany trochę szerzej i w odpowiedniem opracowaniu harmonicznem... a zaraz odpowie swemu symbolicznemu znaczeniu/

Ostatecznie mimo podzielonych opinji i dążeń do przeprowadzenia zmian w treści i melodji rok 1927 ustalił urzędownie szatę dźwiękową naszego hymnu narodowego. c. d. n.

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Historja muzyKi w zarysie

(Ciąg dalszy.)

Z awerzją do wielkiej opery szedł ręka w rękę wstręt do przeładowanej, napuszonej arji, która jeszcze nawet u Handla i Bacha wygodny żywot pędziła. W jej miejsce pojawia się zwyczajna pieśń. Podobnie jak Luter brał czynny i ważny udział w stworzeniu chorału, tak podobne zadanie przypadło poecie niemieckiemu Goethemu w stosunku do pieśni niemieckiej. Pod wpływem nowopowstałego „SingspieP, dla którego pisał on teksty (jeden z nich zachował się dzięki sławnej kompozycji Mozarta „Fijołek") tworzył Goethe poezje, które umożliwiły powstanie lirycznej muzyki pieśniowej. Interpretatorami tych pieśni byli Beethoven i głównie Schubert. Schubert wznowił sztukę umieszczania recytatywu i arji w obrębie tej samej pieśni o ile tego tekst wymaga, podobnie jak to zapoczątkowała opera florentyńska i Bach dalej rozwinął! Jednakowoż trzymał on się formy arji, którą możemy sobie w następującym szemacie przedstawić: a — b — a.

Natomiast, tam gdzie tekst zmieniał często nastroje, obrazy i zdarzenia np. w balladach, przeważał z konieczności recytatyw i upadała forma a—b—a. Wtór zaś podążał za tekstem podobnie jak za czasów generałbasu za basso continuo, a nie pozostawał niezmienionym przez wszystkie strofy jak dotychczas. Nazywamy ten sposób komponowania: „stylem przekomponowanym". A muzyka wtórującego instrumentu — jest nim w miejsce czembala fortepian, — ma zadanie ilu-

strować rozmaite obrazy i charakteryzować dramatyczne zdarzenia. Podobnie jak to potrafił Bach w kantatach swych, wzbogaca również Schubert muzykę ilustracyjną przez niezliczoną ilość genjalnie malujących motywów.

Co Schubert zdziałał na polu pieśni, to samo uczynił Beethoyen w dziedzinie muzyki czysto instrumentalnej t. zw. absolutnej. Podczas gdy Mozart w swych operach, a Schubert w swych śpiewnych nieballadycznych pieśniach charakteryzowali głównie przez melodje, to Beethoyen podejmuje i dalej rozwija bachowską sztukę orkiestralnej charakteryzacji, przyswaja sobie zdobycze orkiestralnej szkoły mannheimskiej, która w nadzwyczajnym stopniu wykształciła solistyczną istotę pojedyńczego instrumentu orkiestrowego i stworzyła tem samem podłoże dla utworów kameralnych i orkiestrowych Haydna i Mozarta. Pozatem przejęli trzej klasyczni mistrzowie z Manheimu, gdzie przywódcą był Stamitz zamiast dotychczas używanego jednego tematu, użycie dwóch tematów również dla celów charakteryzacji.

Podczas gdy we wszelkich dziedzinach życia, nauki i techniki sławnym i wielkim się staje-, kto pierwszy jakąś myśl rzuca, kto pierwszy jakąś formę tworzy lub robi wynalazek, a cała plejada wydoskonalających następców jest dla wszystkich, z wyjątkiem fachowców, anonimową masą; to natomiast w sztuce, głównie zaś muzycznej rzecz ma się wręcz przeciwnie: Co wie publiczność o najstarszych i średniowiecznych okresach rozwoju muzyki (ars antiąua i nova), o licznych szkołach niderlandzkich? Których z kompozytorów zna publiczność, które dzieła? Zna ona tylko Orlanda Lasso i Palestrinę, jako ostatecznych *realizatorów* wszystkich poprzednich dążeń. Cały zaś dalszy bieg muzyki po Palestrinie istnieje dla szerokich warstw miłośników muzyki tylko w syntezie Bacha J. S.; jeszcze może na uboczuześrodkowuje się rozwój opery w Handlu, bo Bach me kultywował tej gałęzi sztuki. W muzyce więc innowator i wynalazca jest tylko pewnego rodzaju duchowym nawozem. Wielkim i sławnym staje się nie kto mówi pierwsze słowo, lecz kto wypowiada ostatnie.

Ludwig van Beethoyen dał ostateczną i doskonałą syntezę klasycyzmu muzycznego, i na tem polega jego gigantyczne znaczenie. Analogicznie do pozycji Handla otrzymuje obok niego tylko jeszcze Mozart na ustroniu skromne miejsce dzięki swym operom.

Jasnem jest, że w takich okolicznościach konieczną jest do osiągnięcia szczytowego stanowiska w historji muzyki prócz genjalności jeszcze pewnego rodzaju konjunktura czasowa. Można śmiało postawić twierdzenie, że gdyby Beethoyen zjawił się natychmiast po śmierci J. S. Bacha, to zapoczątkowałby prawdopodobnie klasycyzm i osiągnąłby znaczenie i sławę np. Filipa Emanuela Bacha. Obejmując zaś spadek po szkole mannhejmowskiej, po przedklasykach wiedeńskich, po Haydnie i Mozarcie mógł Beethoyen zespolić i udoskonalić dążenia klasycyzmu muzycznego. Bo podczas gdy jego poprzednicy borykali się jeszcze z dwutematowym problemem i cyklicznością nowo powstałej formy zwanej sonatową, która niejednokrotnie — nawet w dziełach z pierwszego okresu twórczości Beethovena — zwyciężała i wypaczała pomysły muzyczne, to już w drugim okresie tworzy Beethoyen na podstawie świadomych i podfp świadomych doświadczeń swych poprzedników i własnych, dzieła o najdoskonalszej równowadze formy i treści, wyrazu i pomysłu. Co więcej — w ostatnich swych dziełach nagina on konstrukcję formalną do koncepcji pomysłów muzycznych. Tu zarazem osiąga najwyższy i istotny cel dążeń klasycyzmu: zjednoczenie największej jasności i plastyki motywów i tematów charakterystycznych z najswobodniejszą niezależnością w życiu ich, t. zw. pracą tematyczną.

Indywidualną też zasadą jego tworzenia jest: przeciwstawianie w pierwszej części cyklicznego utworu dwóch tematów aż do ostatecznych konsekwencji ich konfliktu i zespolenie poszczególnych części w całość muzycznie i psychologicznie jednolitą. Jest to więc problem w pierwszym rzędzie techniczny, lecz również i silnie ideowy, chociaż wcale nie filozoficzny. Beethoyen uważał muzykę za wyższą od filozofji. Wprawdzie można przyjąć, że tematy jego symbolizują światopoglądy, których walkę oddaje przetworzenie, lecz to sprowadza hermeneutykę muzyczną na niebezpieczne bezdrożą drobnostkowości i śmieszności,

Siłą swego genjuszu Beethoyen miał janusowe oblicza, jednem patrząc wstecz, a drugim naprzód, I trudno orzec co dla nas jest ważniejszym czynem: udoskonalenie klasycyzmu czy zapoczątkowanie romantyzmu muzycznego,

On również po raz pierwszy wprowadził no-- towanie dokładnych znaków dla modyfikacji wykonania, podczas gdy dotychczas tylko podawano ogólnikowe wskazówki dynamiczne (tak jeszcze Bach). Nie stronił Beethoyen od ilustracji muzycznych, jak np. wołanie kukułki i słowiczy śpiew „ 6 symfonji, chociaż służą one jedynie dla celów nastrojowych. Następnie powiększył on aparat orkiestrowy. Stamitz zadawalniał się dwoma obojamjr dwiema waltorniarni obok orkiestry smyczkowej; do tego składu dołączały się rzadko trąbki i bębny, później nieco klarnety; Haydn dodaje'już często flety i fagoty, a Beethoyen puzony,

Zjawisko to, a mianowicie uniezależnienie instrumentów jeszcze dobitniej dzieje się w kameralnej muzyce. Beethoyen przedewszystkiem, obok niego zaś Schubert, wyzwolił fórtepjan z dawnego ciężkiego, a niskiego zadania wypełniania nkładu j zrównał wszystkie instrumenty: fórtepjan, skrzypce, altówkę i wiolonczelę. Najdalej urzeczywistnił ten ideał instrumentacyjny starzejący się Beethoyen w ostatnich swych kwartetach. .W ostatniej części dziewiątej symfonji orkiestra nie wystarczała mi-

strzowi i wprowadził chór, stwarzając jako finale kantatę z orkiestrą.

Przejrzystość i jasność jest hasłem kierująCem tej epoki, którą słusznie nazywają „klasyczną[11]. Dzieła jej wyliczyć i opisać byłoby pracą zbędną; ważnem bowiem są jej znamiona stylistyczne, a dlatego wyłuszczyliśmy je tak dokładnie. Z łatwością można je dedukować z ducha owego czasu, a duch ten jednakowy był we wszystkich dziedzinach filozofji, poezji i muzyki; nazwa jego: powrót do natury, a prorokiem jego Rousseau.

Zapewne: Beethoven był głównym reprezentantem „mieszczańskiego[11] okresu w muzyce, ale o szerokjm wszechświatowym zakroju, w przeciwieństwie do ciasnego i zamkniętego mieszczaństwa, którego przedstawicielem jest Bach.

Zapewne: dążeniem jego nie było gloryfikowanie dworskiej wspaniałości, jak w czasach renesansu, lub protestanckiej północnoniemieckiej religijności, jak w epoce Bachowskiej. Celem jego było wyrazić człowieczeństwo wolne od przesądów, narodowych, społecznych i wyznaniowych. I dlatego najwyższem jego dążeniem była „osobistość[11], a temsamem wkroczył on w dziedzinę kultury indywidualizmu, którą następna generacja doprowadziła do rozkwitu.

(C. d. n.)

PROF. WŁADYSŁAW BURKATH (Warszawa).

Współczesna muzyka czeska.

Czechosłowacja, łącząca w sobie pod wspólnym rządem Czechy właściwe i Słowację, przedstawia się nader dodatnio pod względem swojej muzykalności,,co datuje się jeszcze od czasów przedwojennych. Źródeł kultury muzycznej w Czechach należałoby poszukać na pobliskim Zachodzie, skąd via Wiedeń jeszcze w wieku XIX-ym przemaszerowała ona na pobliskie ziemie czeskie i słowackie. Wszakże Wiedeń ówczesny, pełen tradycji Beethovena, Mozarta i Haydna był pod względem kultury muzycznej ośrodkiem niezdprzeczenie poważnym i wybitnie wartościowym. Tu skądinąd zdobywali twórcy muzyczni czescy podstawy wykształcenia muzycznego i techniki kompozytorskiej.

Początki rozwoju muzyki czeskiej w poważniejszem znaczeniu należy odnieść do chwili wejścia na widownię Fryderyka Smetany (1824—1884), który dzięki swojej narodowej twórczości czeskiej słusznie używa nazwy „ojca współczesnej muzyki czeskiej[11]. Oczywiście, że życie artystyczne kiełkowało już dawniej, nie było ono jednak tak bujnie rozwinięte i nie nosiło charakterystycznych cech narodowych.

Smetana tworzy operę czeską, dramat i komedję muzyczną (buffo), zbierając w tym celu najcelniejsze legendy i baśnie ludowe, jako podstawy libretta, przerabia je Smetana indywidualnie i przyozdabia w szatę harmoniczną, bogatą i nowoczesną, Z oper jego „Sprzedana narzeczona[11] graną była w przeszło 200 teatrach świata i podobnie jak nasza „Halka[11] jest czeską operą narodową. Niemniej „narodowym[11] jest symfoniczny cykl Smetany p. t. „Moja ojczyzna[11], składająca się z szeregu poematów symfonicznych na wielką orkiestrę.

Obok Smetany stoją najbliżej kompozytorowie XIXwieku: Antoni Dvorak (Dworzak)(1841 —1904) i Zdenko Fibich (18S0 —1900), tworząc z nim razem zasłużoną trójcę kompozytorów narodowych.

Dworzak, mający więcej szczęścia do popularności, wydaje utwory swoje zagranicę, stanowi po dziś dzień, jako kompozytor, niezbędną część programu każdego zespołu symfonicznego, bądź kameralnego. Jego symfonję a zwłaszcza kwartety kameralne wykonywane są wszędzie i cieszą się wielką popularnością.

Fibich natomiast najmniej może jest znany poza Czechami. Kierunek jego twórczości, zbliżony do ideałów dramatu muzycznego Wagnerowskiego, na razie nie znajdował dostatecznego poparcia u swoich. Trylogja jego „Hippodamja[11]: utwór jedyny w swoim rodzaju w literaturze muzycznej, zasługuje na poznanie.

Starsza generacja w postaci wymienionych uprzednio twórców czeskiej muzyki narodowej jako bogata w doświadczenie, a jednocześnie kształcąca młodzież ówczesną, nie mogła pozostać bez naśladowców i kontynuatorów zarazem.

Ostatni należą już do współczesnych sił twórczych czeskich, otwiera zaś ich poczet Witoslaw Novak, tegoroczny dyrektor Konserwatorjum muzycznego w Pradze czeskiej i profesor klasy kompozycji. Jako kompozytor jest dyr. Novak autorem kilku oper i szeregu pieśni, tudzież utworów fortepianowych.

Józef Suk jest jednocześnie twórcą i wirtuozem, członkiem słynnego kwartetu czeskiego, celuje w utworach kameralnych.

Förster — twórca oper czeskich, odznacza się wielką melodyjnością („R veries") i poniekąd eklektyzmem.

Najmłodsza generacja czeska ogniskuje się dokoła Otokara Ostrezila (1878), obecnego dyrektora opery czeskiej w Pradze. Jedni z nich jak Aksman (Sonatinos) jest wysoce oryginalnym modernistą, inni jak Kriczka, Kunc (dyrektor konserwatorjum w Brnie), Kalik, Picha i wielu innych — znajdują się jeszcze w fazie rozwoju artystycznego. Wypada jeszcze wymienić Leana Janaczka, który pomimo lat sędziwych nie ustaje w pracy oraz Wojciecha Rihowskiego (1871), który jest najwybitniejszym współczesnym kompozytorem kościelnym.

Jeżeli idzie o ośrodki muzyczne Czech : posiadają one konserwatorja w Pradze czeskiej i Brnie; w tych samych miastach opery, z których praska znaną jest z nazwy „Narodni Divadlo" pozostaje pod kierunkiem dyrektora Ostrezila.

Słowacja, kraj wysoce muzykalny, językiem i sentymentem bardzo do naszego zbliżony, posiada w Bratislawie swoje konserwatorjum muzyczne, operę słowacką (dyr. Oskar Nedbal) i swoje słynne chóry (dyr. Miłosz Ruppeldt), które w roku bieżącym dadzą się słyszeć w Polsce, odwiedzając nasze większe miasta.

Jeżeli do powyższego dodamy wysoki poziom nauki śpiewu w szkolnictwie (zarówno ćzeskiem, jak słowackiem) i powszechne zamiłowanie do mu-

zyki orkiestrowej i kameralnej, to otrzymamy obraz wysoce dodatni czeskiego życia muzycznego doby obecnej.

Osobną zasłużoną kartę zapisać należy na rzecz radjofonji czeskiej, która dzięki rozumnemu kierownictwu zdającemu sobie sprawę z roli umuzykalniającej Radja — potrafiła przez kilka lat swojej działalności oddziałać nader dodatnio na umuzykalnienie ludności czeskiej. Koncerty typu pedagogicznego, prelekcje historyczno-muzyczne i częste wieczory kameralne (dyr. Miłosz Karresch) złożyły się tu na całość wysoce pożyteczną w skutkach.

Radjo czeskie przestało być modą, stało się natomiast potrzebą życia codziennego, co za tem idzie sposobem systematycznego umuzykalniania na ziemiach czeskich.

W Pradze Czeskiej, 22. VIII. 1927.

Elewi orkiestr wojskowych,

(Ciąg dalszy.)

Projekt St. Referenta Oddziału III Sztabu M. S. Wojsk. Stefana Tymienieckiego.

Ustawa ogólna dla wojskowych szkół muzycznych.

§ i-

Cel.

Celem Wojskowych Szkół Muzycznych w Polsce jest gruntowne fachowe wykształcenie i wyszkolenie personelu, składającego orkiestry wojskowe w Armji Polskiej. Nauka i utrzymanie w Wojskowych Szkołach Muzycznych jest bezpłatna.

§ II.

Warunki przyjęcia.

Do przyjęcia do Wojskowej Szkoły Muzycznej wymagane są:

1. Przynależność do Państwa Polskiego,
2. Ukończonych lat 12 i nie przekroczonych 17,
3. Dostateczny rozwój fizyczny organizmu, który pozwoli na odbywanie służby wojskowej po ukończeniu Szkoły,
4. Odpowiedni zasób muzycznych zdolności.
5. Nienaganne prowadzenie się do chwili wstąpienia do Szkoły,
6. Dobrowolne podporządkowanie się dyscyplinie wojskowej,
7. Zobowiązanie się do dobrowolnego wstąpienia do wojska z chwilą osiągnięcia odpowiedniego wieku i po zakwalifikowaniu kandydata, jako zdolnego do odbywania powinności wojskowej.

ad 7. Uwaga: W wyjątkowych wypadkach mogą być przyjęci kandydaci, którzy ukończyli lat 17 i przebywać w Szkole aż do lat 19, jeżeli według opinji komisji kwalifikacyjnej rozwój ich fizyczny według wszelkich danych pozwoli na przyjęcie do Armji dopiero po ukończeniu lat 20.

§ HI-

Podauia kandydatów.

Podania o przyjęcie do Wojskowej Szkoły Muzycznej wolne od opłaty stemplowej winny być kierowane do Sekcji III Oddziału III Sztabu M. S. Wojsk. Do podań dołączyć należy następujące dokumenty:

1. metrykę,
2. świadectwo szczepienia ospy,
3. świadectwo od władz gminnych o nienagannem prowadzeniu się,
4. piśmienną zgodę rodziców lub opiekunów.

§ IV.

1. Po zamknięciu listy kandydatów komisja, składająca się z lekarza wojskowego i profesorów Wojskowej Szkoły Muzycznej, powołana przez Sekcję III Oddziału III Sztabu M. S. Wojsk., przystępuje do egzaminów kwalifikacyjnych.

Uwaga: Dla doboru najzdolniejszych kandydatów liczba przyjętych podań winna przekraczać przynajmniej o 50 procent liczbę przepisanej ilości miejsc w Szkole (150 uczniów).

2. Zakwalifikowani do przyjęcia kandydaci zostają wciągnięci na listę uczniów Wojskowej Szkoły Muzycznej i z tą chwilą podlegają dyscyplinie wojskowej oraz wszelkim przepisom, obowiązującym uczniów Szkoły.

§V.

Wydalenie.

1. Uczeń podlega natychmiastowemu wydaleniu w razie:

1. nieposłuszeństwa wobec swoich przełożonych,
2. w razie nieokazania żadnych postępów w nauce w przeciągu najbliższych trzech miesięcy, licząc od daty przyjęcia go do Szkoły,
3. jeżeli po kilkakrotnych napomnieniach ze strony swoich przełożonych, dotyczących pilności i staranności w naukach, uczeń nie okazuje poprawy,
4. jeżeli w ciągu nauki okaże się, że rozwój fizyczny lub zły stan zdrowia ucznia uniemożliwia dalszy pobyt w Szkole,
5. jeżeli przed upływem pierwszych trzech miesięcy pobytu w Szkole rodzice lub opiekunowie zażądają powrotu ucznia do rodziny orzy przedstawieniu wszelako dostatecznych nu temu powodów i za zwrotem kosztów poniesionych przez Szkołę w ciągu 3 miesięcznego pobytu w Szkole.

§ VI.

Program nauk i zajęć w Wojskowej Szkolę Muzycznej.

Program nauk obejmuje całkowite wyszkolenie i wykształcenie na poszczególnych instrumentach muzycznych, jak to :

Flet,
Piccolo,

Klarnet,
Saxofony,
Waltornie,
Alty,
Sopran,
Kornety,
Sarrusofony,
Tenor,
Baryton,
Trąbka,
Puzony,
Contra-Bass-Tuby (Helikon),
Perkusja.

Naukę teorji elementarnej (zasady muzyki)' encyklopedji muzycznej (znajomość najprostszych podstaw harmonji, kontrapunktu, instrumentacji, historji muzyki), solfeggiów, śpiewu chóralnego oraz przedmiotów, wchodzących w zakres elementarnego wykształcenia ogólnego (nauka religji, język polski, historja i geograf ja Polski, arytmetyka). Oprócz powyższych nauk uczniowie obowiązani są do odbywania ćwiczeń wojskowych.

Zajęcia w Wojskowej Szkole muzycznej odbywają się w godzinach'rannych przedobiednich i poobiednich, według regulaminu wewnętrznego Wojskowej Szkoły Muzycznej, opracowanego przez Sekcję O. i K. Oddziału III Sztabu M. S. Wojsk.

§ VII.

Kurs nauk.

Całkowity kurs nauk w Wojskowej Szkole Muzycznej trwa lat 6.

Szkoła podzielona jest na klasy:
a) poszczególnych instrumentów,
b) przedmiotów zbiorowych : nauki teoretyczne, solfeggio, śpiew chórowy,
-c) przedmiotów ogólno-kształcących (videVI).

Całkowity program nauk obejmuje trzy kursy:
I — niższy (dwuletni),
II — średni (dwuletni),
III — wyższy (dwuletni).

Każdy z wymienionych I, II i III kursów obejmuje 2 oddziały: A i B.

Trwanie nauki w każdym Oddziale wynosi jeden rok.

O przejściu z oddziału do oddziału zarówno jak i z kursu na kurs decyduje wynik egzaminów dorocznych, odbywanych w Wojskowej Szkole Muzycznej w obecności komisji, powołanej przez Sekcję O. i K.. Oddziału III Sztabu M. S. Wojsk.

Uczniowie, którzy na egzaminie okazali postępy zadawalniające, uzyskują promocję na oddział, respective na kurs następny.

Po całkowitem ukończeniu nauk w Wojskowej Szkole Mnzycznej, uczniowie otrzymują tytuł — muzyka wojskowego. C. d. n.

Z życia naszych orkiestr wojskowych.

Orkiestra 10 p. p. na dożynkach u Pana Prezydenta Rzeczypospolitej w Spalę.

W dniu 28 sierpnia 1927 r., orkiestra 10 pp. została wyznaczona na Dożynki u Pana Prezydenta Rzeczypospolitej w Spalę, gdzie przygrywała podczas nabożeństwa, do pochodu, który



trwał z górą 1V2 godziny, oraz koncertowała pod batutą por. Waltera przed pałacem Pana Prezydenta Rzeczypospolitej.

Zarząd Spały wystosował do Dowódcy 10 pp. podziękowanie, odpis którego załącza się.

Jan Walter, por.
kapelmistrz 10 pp.

ODPIS.

Zarząd pałaców i zabudowań
w Spalę
dn. 2 września 1927 r. Nr. 483
Poczta Tomaszów.

Do
Dowódcy 10 p. p.
włowiczu

Dnia 28. VIII. m-ca, w czasie dożynek w Spalę, orkiestra 10 pp. pod batutą por. Waltera Jana ode-

grała szereg utworów muzycznych ku zupełnemu zadowoleniu Domu Pana Prezydenta i licznie zebranych gości. Szeregowi, mimo że wskutek konieczności obsłużenia wielkiego tłumu, nie otrzymali na czas należnego im wyżywienia, grali prawie bez przerwy, nie okazując niczem swego niezadowolenia.

Zarząd Spały pfosi Pana Pułkownika o ła» skawe wyrażenie podziękowania Panu Porucznikowi Walterowi oraz wszystkim szeregowym orkies t ry.

(—) **Repelewski, kpt.**
Zarządzający Spałą.

Zgodność odpisu
(—) **Kłosowski, por.**
Adjutant.

Nasze orkiestry wojskowe w Radjo.

Zapewne mało jest komu wiadomo, że pierwszą orkiestrą wojskową, która zaczęła grywać do Radja w Polsce, jest orkiestra 'mistrzowska



Por.-kplm. Vorel

57 pp. w Poznaniu z por. Jarosławem Vorelem na czele.

Ponieważ orkiestra ta zyskała sobie szczere uznanie tak radjosłuchaczy jak i prasy, nie od rzeczy będzie przytoczyć o niej to, co podał Radjoion Polski z dn. 26. VI. b. r.

„Jeżeli mowa o orkiestrach wojskowych, to bezwzględnie na pierwszem miejscu wymienić należy reprezentacyjną orkiestrę 57 pp., temwięcej, że był to pierwszy zespół wojskowy w Polsce, który produkował się przed mikrofonem. Strona artystyczna tej orkiestry postawiona jest bardzo wysoko, do czego przyczynia się w głównej mierze umiejętny dobór programów, doskonała interpretacja dzieł muzycznych oraz zrozumienie wszystkich członków orkiestry — nadewszystko jej kapelmistrza por. Vorela — dla ogólnej kultury".

Do słów tych należy jeszcze dodać komentarz tygodnika „Radjo" Nr. 24, tyczący się osoby por. Yorela.

„Kapelm. por. Jarosław Yorel jest wychowankiem Król. Akad. Muz, w Budapeszcie, gdzie był też przez pewien czas członkiem orkiestry opery narodowej. W wojskowości służył jako kapelmistrz dywizyjny pułkowy. Obecnie oprócz kapelmistrzostwa zajmuje także stanowisko wykładowcy w Wielkp. Szkole Muz., dokąd się przeniósł po zlikwidowaniu czynności, jako nauczyciel w Państw. Konserw. Muz. w Poznaniu (gdzie Wykładał 5 lat)Y

Z powyższego wynika, że Wojsko Polskie posiada zdolne i znane jednostki, które przyczyniają się wielce do podniesienia kultury artystycznej



Orkiestra 57 p.p. Mistrz O.K. VII. Kplm. por. Vorel.

w kraju. Naszym obowiązkiem jest zachęcać te jednostki i przypomnieć, że społeczeństwo ceni ich cichą często a pożyteczną pracę.

Stefan **Poradowski**
prof. Wlkp. Szkoły Muz.
w **Poznaniu.**

Orkiestry wojskowe w uzdrowiskach sezonowych.

Kultura muzyczna w naszem wojsku stoi na bardzo wysokim poziomie, a inicjatywa dyrygentów poszczególnych orkiestr wojskowych znalazła w tej dziedzinie bardzo szerokie pole do działania i popisu. O wysokim poziomie kultury muzycznej wśród naszych orkiestr wojskowych świadczy odbyty w roku 1925 wielki konkurs orkiestr wojskowych w poszczególnych DOK., który wywołał entuzjastyczny aplauz w całej prasie polskiej i odbił się głośnem echem w prasie zagranicznej. W konkursie DOK. I. (Warszawa) pierwszą nagrodę zdobyła orkiestra 13 pp. pod batutą por. Michała Urbańskiego.

W sezonie letnim roku bieżącego powzięto i zrealizowano poraź pierwszy bardzo szczęśliwą myśl propagowania i popularyzowania muzyki wojskowej wśród ludności cywilnej. Zaszczytną rolę wyznaczono chlubnie wyróżnionej na wspomnianym

konkursie orkiestrze 13 pp., która w składzie 28 muzykantów, również pod batutą por. M. Urbańskiego, w czasie od czerwca do września rb. uprzyjemniała pobyt kuracjuszom w sławnym już także zagranicą polskim „kurorcie[11] w Rabce. Orkiestra grywała na dwa zespoły: symfoniczny i dęty i zdobyła sobie szczególne uznanie i zachwyt (zwłaszcza zespół symfoniczny), czemu wyraz dawały liczne dzienniki, poświęcające wiele miejsca porannym i popołudniowym koncertom rabczańskim nietylko w działach „Muzyka[11] lecz także w „Korespondencjach z Rabki[11].

Program koncertów w Rabce był bardzo urozmaicony. W repertuarze, oprócz utworów lekkich i popularnych melodyj żołnierskich, były także utwory bardzo poważne, najsławniejszych kompozytorów, o których wykonanie pokusić się mogą tylko orkiestry doskonale zgrane i pod wytrawnem kierownictwem. Kompozycje: Chopina, Moniuszki, Żeleńskiego, Nowowiejskiego, Noskowskiego, Paderewskiego, Karłowicza, Köller-Bela, Webera, Wagnera, Bacha, Rossiniego, Belliniego, Offenbacha, Pucciniego, Gounoda, Czajkowskiego, Mendelsohna, Verdiego, Liszta, Bizeta, Griega, Leoncavalla, Rubinsteina, Beethovena, Mozarta i wielu innych, a zwłaszcza uwertury: „Bajka" Moniuszki, „Poświęcenie świątyni[11] Koller-Bela, „Nabuchodonozor[11] Verdiego, Symfonja „H-moll[11] Schuberta — w wykonaniu orkiestry smyczkowej, oraz „Swaty polskie[11] Nowowiejskiego, „Bajka[11] Moniuszki. „Wilhelm Tell[11] Rossiniego, „Polonia[11] Wagnera, „Halka[11] Moniuszki, „Pajace[11] Leoncavalla i „Zaproszenie do tańca" Webera — w wykonaniu orkiestry dętej, wywołały niekłamany zachwyt nie tylko u przeciętnych miłośników muzyki, lecz także u zawodowych muzyków i wytrawnych znawców, którzy bądźto przebywali w Rabce na kuracji lub wywczasach, bądźteż specjalnie zjeżdżali do Rabki, by przysłuchać się koncertującej tam orkiestrze 13 p. p.

Te chlubne pochwały, Jakie spotkały koncertującą po raz pierwszy publicznie w ciągu całego sezonu letniego orkiestrę 13 p. p., w lwiej części są zasługą jej dyrygenta, który dzięki swej niezmordowanej pracy i nieprzeciętnemu talentowi zdołał ze swego zespołu wykrzesać, przynajmniej jak dotychczas, bardzo wiele i postawić go w szeregu orkiestr wojskowych na czołowem miejscu. Na koniec godnym podkreślenia jest fakt, że orkiestra 13 p. p., mimo iż stacjonuje ze swym pułkiem w małem miasteczku nad Narwią, w Pułtusku, zdołała stanąć na tak wysokim poziomie artystycznym.

Dzięki orkiestrze 13 p. p. zadanie propagandy muzyki wojskowej zostało spełnione, niewątpliwie też i w latach następnych szczęśliwa ta myśl będzie nadal kontynuowana, a koncerty orkiestry 13 p. p. w Rabce lub w innej miejscowości letniskowej, będą prawdziwą atrakcją sezonu. Wówczas szerzenie kultury muzycznej wśród szerokich sfer ludności cywilnej przez orkiestry wojskowe, które — jak się okazuje — mają wszelkie dane po temu, nie będzie się ograniczało tylko do przygrywania do tańca w czasie dancingów, tomboli, bali i wszelkiego rodzaju zabaw tanecznych.

Na marginesie konkursów orkiestr wojskowych.

Od dawna już zamierzałem pomówić o tem w „Muzyku Wojskowym". O ile jednak było to w czasie letnim nie na miejscu, o tyle teraz bardzo aktualną stała się ta sprawa, a to ze względu na to, że w niektórych Korpusach odbyły się konkursy. Omawiając tę sprawę wezmę za podstawę najbliższy sobie korpus w tem przypuszczeniu, że zupełnie podobnie przedstawia się sprawa w innych korpusach, a jeżeli są jakie różnice, to zapewne natury formalnej, nie istotne — bo całą sprawę regulują rozkazy M. S. Wojsk. — mogą więc być tu i ówdzie tylko nieznaczne odchylenia, wynikające z różnej interpretacji rozkazu.

Konkursy — jak wszelkie inne zawody — są doskonałym środkiem jużto do wzbudzenia zapału w pracy tak ze strony kapelmistrza jak i orkiestrantów — jużto ma być jedyną niemal sposobnością do sprawdzenia sprawności orkiestry. To byłby zasadniczy cel konkursów orkiestr wojskowych. Do osiągnięcia jednak tego celu potrzebne są pewne warunki, bez dotrzymania których cała sprawa nabiera bardzo problematycznej wartości lub staje się wręcz szkodliwą. Patrząc okiem obojętnego widza — zupełnie w sprawie nie zainteresowanego stwierdzam, że niekiedy nieodzowne warunki bywają zaniechane, a przez to, jak już powiedziałem, celowi konkursów odbiera się jego istotne znaczenie. —

Oto za istotny warunek celowego odbycia konkursu uważam, by kapelmistrzowi — tej duszy^espołu — pozostawiony został jakiś minimalny — z góry rozkazem określony czas na przygotowanie konkursu — a przedewszystkiem powinno jasno być określone jakie minimum czasu pracy kapelmistrza. nad orkiestrą jest nieodzowną koniecznością. Żądanie to jest bardzo usprawiedliwione — bo oto co wykazała praktyka: Przed kilku zaledwie tygodniami niektórzy z panów kapelmistrzów otrzymali nowe przydziały. Znam stanowczy wypadek, gdzie kapelmistrz nie cały tydzień przed konkursem objął orkiestrę. Stając z nią-do konkursu — naraził się na klęskę. A zaznaczyć trzeba, że jest to kapelmistrz pierwszorzędny, jedna z czołowych sił naszej Armji. Po co stawał do konkursu ? Stawał, bo musiał wykonać rozkaz — spełnił więc swój szczytny żołnierski obowiązek — to jednak od artystycznej klęski nie uchroniło go. Najlepiej zrozuńiie to muzyk wojskowy. Zespół orkiestrantów nie miał wprost czasu zżyć się z kapelmistrzem i na odwrót kapelmistrz nie miał czasu na poznanie tego, co może od swoich ludzi wymagać. I jaki z tego wynika skutek? Oto orkiestra, będąca blisko dwa lata bez kapelmistrza, uzyskuje laur zwycięski dzięki właśnie temu, że pod jedną ręką przez cały ten czas pracowała. Wykaz więc jej był o całe niebo pewniejszym co za tem idzie ogólnie lepszy. Tu trzeba więc liczyć się z opinją ogółu po konkursie. Kapelmistrz jest — i słusznie — alfą i omegą w opinji ogółu. Rozumowanie więc tego ogółu po konkursie jest takie: był ten kapelmistrz, czy ów., orkiestra brała nagrody na konkursach, czy też była znacznie lepszą dziś pod nowym kapelmi-

strzem, ponosi klęskę', — a więc wniosek wprost — kapelmistrz nieudolny. W obronie więc tych kapelmistrzów jest potrzebny rozkaz stwierdzający minimum czasu, jaki kapelmistrz ma spędzić w jednej orkiestrze przed wystąpieniem z nią do konkursu.

W wypadkach zaś niedociągnięcia czasu do tego terminu trzeba koniecznie daną orkiestrę od konkursu zwolnić.

To jedna strona — a teraz druga. Przed konkursem w siedzibie dowództwa korpusu odbywają się w niektórych korpusach rozgrywki dywizyjne — pomiędzy orkiestrami każdej dywizji. To uważam za zupełnie niesłuszne i dla wielu orkiestr krzywdzące. Zechciejmy tę sprawę bliżej rozpatrzeć. Zdarzyć się może i nawet zdarza, że jedna dywizja już sama w sobie ma lepsze orkiestry — druga, czy to z powodu nieodpowiednich warunków lokalnych, czy z innych powodów ma u siebie wszystkie orkiestry znacznie gorsze od dywizji sąsiedniej. Co z tego wynika? Oto każda dywizja wyłania ze siebie swoją najlepszą orkiestrę do rozgrywki korpuśnej. Dwie a nawet więcej znacznie lepszych orkiestr musi siłą faktu ustąpić orkiestrom gorszym miejsca w lokacie korpuśnej. To uważam za krzywdzące i do pewnego stopnia za niewłaściwe i w tym więc wypadku trzeba zapobiegawczego rozkazu.

Z pośród innych rzeczy wysuwa się dalej na pierwszy plan praca sędziów konkursowych. W ostatniej rozgrywce w jednej z dywizyj byłem członkiem sądu — mówię więc jako bezpośredni obserwator. Kwestjonarjusz zawiera rubrykę „umiejętność dyrygowania". Co znaczy ta rubryka? Mam wrażenie, że jest to gra wyrazów, z której powstają bardzo poważne pomyłki a nawet krzywda dla kapelmistrza. Kapelmistrz — to artysta, który już gdzieś kiedyś uzyskał swój patent i widocznie „umiejętnie" dyrygował, skoro ten patent uzyskał.

Na pracę kapelmistrza może patrzeć tylko kapelmistrz i to człowiek zupełnie nieuprzedzony w żadnym kierunku.

Większość ma mylne na pracę kapelmistrza w orkiestrze zapatrywanie. Jedni zarzucają mu zbyt wiele znaków — inni zbyt wielki spokój — „rybią krew" i t. d. a nierzadko dotyczy to tego samego kapelmistrza.

Rubryka więc „umiejętność dyrygowania" powinna zniknąć a na to miejsce wejść „interpretacja granego utworu". To będzie sprawiedliwsze i bardziej celowe.

C. d. n.



WIEDZA MUZYCZNA



Jak należy Komponować.
Lekcja druga.

W lekcji poprzedniej nauczyliśmy się rytmicznego naśladownictwa danej melodji. Każde zadanie zamykaliśmy w ośmiu taktach. Dziś zajmiemy się właśnie tem — dlaczego to w ośmiu a nie w dziewięciu czy też więcej taktach względnie w mniej niż ośmiu taktach zamykaliśmy myśl muzyczną? Zajmiemy się więc dzisiaj budową utworów muzycznych. Za przykład weźmiemy ośmiotaktową melodję.

Nr. 1.



Myśl muzyczną zawartą w ośmiu taktach nazywamy zdaniem muzycznem. Zdanie ośmiotaktowe da się podzielić na dwie równe czlerotaktowe części. (Patrz przykład nr. I.)

Takt 1. 2, 3 i 4 stanowią poprzednik, takt 5, 6, 7 i 8 następnik. Tak poprzednik jak i następnik dadzą się podzielić też na dwie równe dwutaktowe części. Takt 1 i 2 nazywamy pierwszym odcinkiem poprzednika, takt 3 i 4 drugim odcinkiem poprzednika. Takt 5 i 6 stanowią pierwszy odcinek następnika, takt 7 i 8 są drugim odcinkiem następnika. Odcinek dalej dzielimy na dwie równe jednotaktowe części zwane motywami.

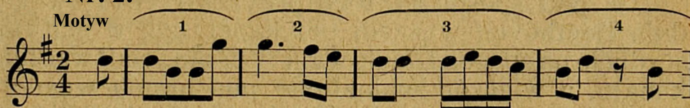
Takt pierwszy stanowi motyw. W powyższym przykładzie motyw zawarty w takcie pierwszym pod względem rytmicznym powtarza się bez zmian w całem zdaniu:



O zmianach jego pod względem melodyjnym pomówimy następnie. Na razie zajmiemy się motywem. Motyw jest to więc najmniejsza myśl muzyczna — niejako komórka, z której urasta cały utwór muzyczny. Tu jednak muszę zaznaczyć, że słowo „motyw" bywa w muzyce używane też w szerszeni znaczeniu. Pod tym wyrazem rozumiemy niekiedy całe melodje. Tak n. p. mamy „Warjacje na motywach opery", lub „Walc na motywach operetki..." — to znaczy, że z melodyj danej operetki został złożony walc czy marsz. W naszej nauce kompozycji będziemy na razie mówili o motywie, jako najmniejszej cząstce zdania muzycznego.

W przykładzie pierwszym zdanie rozpoczyna się na silnej części taktu — wszystko jest więc jasne i łatwo zrozumiałe. Często jednak zdanie muzyczne zaczyna się od przedtaktu czyli odbitki. W zdaniu, zaczynającem się od przedtaktu, uważamy przedtakt—odbitkę za niezupełny motyw. Uzupełnienie tego pierwszego motywu znajdujemy zwykle na końcu zdania. Wtedy zwykle w ostatnim takcie brakuje nut, które stanowią odbitkę na początku zdania. Przy powtórce zdania z odbitką łatwo można wysłuchać, że oba te niezupełne motywy — pierwszy i ostatni — stanowią całość, uzupełniają się :

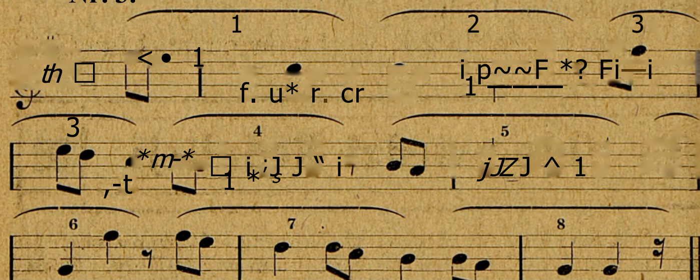
Nr. 2.





Wiele zdań z odbitką da się też inaczej podzielić a mianowicie tak, że każdy motyw otrzymuje odbitkę. Odbitka ta musi być równej wartości przed każdym motywem:

Nr. 3.



Zadanie:

Przykłady z lekcji pierwszej i własne naśladownictwa podziel na poprzedniki, następniki, odcinki i motywy. Zapisz sobie z pamięci znane ci piosnki żołnierskie, ludowe, pieśni kościelne — następnie szukaj w nich zdań, w zdaniach poprzedników, następników, odcinków i motywów.

Ku uwadze uczących się !

Świadectwa za zadanie drugie (harmonja) zostały wysłane 28. IX. br. do poszczególnych pułków. Zadanie trzecie zostanie ogłoszone w nrze 21.

Po ukończeniu całokształtu nauki na podstawie wyników w poszczególnych przedmiotach zostanie wydane każdemu uczącemuwsię, świadectwo końcowe.

Anegdoty z życia Beethovena.

Wielki mocarz tonów, B e e t h o v e n, był niemałym oryginałem. Wiele się na to złożyło: jego cygańskie życie (podczas pobytu we Wiedniu 50 razy zmieniał mieszkanie), nieuleczalna wczesna głuchota, no i wreszcie genjusz.

Beethoven był człowiekiem niezmiernie r o z t a r g n i o n y m, o czem świadczy następująca anegdota:

W r. 1824 poszedł do menażerji w Wiedniu i zatopił się zupełnie w oglądaniu lwów. Nadchodzą znajomi, niejacy Streicherowie, obydwoje staruszkowie, a z nimi mała dziewczynka. Po przywitaniu pyta Beethoyen Streichera:

— Kto to ta mała ?

— Moja wnuczka.

Beethoyen podniósł małą, ucałował ze łzami w oczach i rzekł:

— Szczęśliwy z pana ojciec...

— — — — — — — — — — — —

Innym razem to roztargnienie naraziło go na nieprzyjemną historję.

Było to w Wiener-Neustadt. Komisarzowi policji raportuje żandarm, że aresztował jakiegoś osobnika, bez kapelusza, w starym wyszarzałym surducie, który nie posiada dokumentów, a bezustannie się „wydziera", że jest Beethoyenem.

Komisarz nakazał zatrzymać tego człowieka do następnego dnia.

Tymczasem o 11 w nocy straż zaalarmowała komisarza, że aresztowany nie daje spokoju, awanturuje się w niesłychany sjDosób i oświadcza, że pragnie, ażeby przywołać pana Herzoga, dyrektora instytutu muzycznego z Wiener-Neustadt, celem zidentyfikowania jego osoby.

I tak się stało. Przywołany Herzog rozpoznał w aresztowanym Beethovena, którego naturalnie natychmiast wypuszczono na wolność.

Następnego dnia odwiedził Beethovena burmistrz, wyraził swoje ubolewanie z powodu tego, co zaszło, polecił panu Herzogowi zaopatrzyć go w porządne ubranie i odwieźć do Baden, miejsca ówczesnego jego zamieszkania.

W jaki sposób do tego przyszło? Oto owego dnia Beethoyen wyszedł bez kapelusza, w starym surducie na spacer. Ciągle w zamyśleniu szedł wzdłuż kanału, a wieczór znalazł się pod bramą węgierską w Wiener-Neustadt. Żandarmi spostrzegli go, jak zaglądał w cudze okna, a ponieważ wyglądał na żebraka, więc aresztowano go.

Gdy się tłomaczył, że jest Beethoyenem, odpowiedział mu żandarm:

— Właśnie, oberwańcem jesteś, a nie Beethoyenem. Beethoyen tak nie wygląda.

— — — — — — — — — — — —

Dla poznania wielkich ludzi, cenna jest znajomość ich przyzwyczajeń i nałogów.

Beethoyen był wielkim amatorem cielęciny. Za potrawą tą tak przepadał, że pewien nakładca muzyczny, chcąc się przypodobać Beethoyenowi, posłał mu z Wiednia do Baden porcję zimnej cielęciny, doskonale upieczonej i w ten sposób tak go ucieszył, że Beethoyen jemu oddawał w nakład swoje utwory. Na winie Beethoyen się nie rozumiał. Dla niego wino było tem lepsze, im było droższe.

Uwielbiał natomiast kawę, która wówczas, pod koniec XVIII w. była stosunkowo rzeczą nową. Nie pozwolił nikomu zaparzać kawy. Sztuka ta zaś była dlań jakimś uroczystym obrzędem. Więc przedewszystkiem niezmiernie skrupulatnie odliczał 60 ziarnek kawy na jedną filiżankę i następnie przystępował do samego aktu. O maszynce do kawy wyraża się w pewnym liście w następujący sposób :

„Jest to specjalne urządzenie, w którem gorąca para z taką siłą przesącza rozpuszczony aromat przez bibułę, że ani „atom" tego aromatu nie pozostaje w wyługowanym proszku kawowym, przez co uzyskuje się oszczędność na sile i czasie".

Jak się więc dowiadujemy, jako filtru w maszynce do kawy używano wówczas... bibuły.

— — — — — — — — — — — —

Beethoyen zmieniał służbę co kilka lub kilkanaście dni. Nic więc dziwnego, że często był zmuszony jadać w restauracjach. To też nie było w Wiedniu restauracji, w którejby nie jadał. Nieraz mu się zdarzało, że w towarzystwie tak był zatopiony rozmową, iż nie tknął zupełnie przyniesionych potraw, pozwolił je odnosić z powrotem, płacił za nie i wychodził.

Nie zawsze on był takim wygodnym gościem. Nieraz, gdy jaja były zbyt twarde, ciskał je kelnerom na głowę, niejednokrotnie też otwierał okno i wyrzucał niesmaczne potrawy przez okno.

Potwierdzenie odbioru sKładeK.

Kpt. Wojtych Włodzimierz
45 pułk strz. kres. **Równe**, 26. IX. 1927.
Opiekun sierot po
śp. kpt. kplm. Lewackim.

Do
JWP. Eugenjusza Dawidowicza
Nacz. Redaktora „Muzyka Wojskowego"
w Grudziądzu.

Na cenne pismo WPana z dnia 19. IX. 1927 r. donoszę, iż sumę 218 zł 55 gr przeznaczoną dla dzieci ś. p. kpt. kapelmistrza Lewackiego Wacława otrzymałem, za którą to powyższą kwotę w imieniu dzieci składam serdeczne Bóg zapłać.

O ile w przyszłości będą napływać składki na powyższy cel, proszę o nadsyłanie takowych pod wyżej wskazanym adresem.

Zasyłając wyrazy szacunku i poważania, kreślę się z poważaniem

Wojtych kpt.

Podając powyższe do wiadomości P. T. Prenumeratorów, prosimy o dalsze składanie ofiar.

Redakcja „Muzyka Wojskowego.

SKładki.

Na sieroty po ś. p. Lewackim złożyli w dalszym ciągu pp.:

Kpt. Chmielewicz raty za sierpień, wrzesień i październik br. — zł 15.

Ppor. Kardaszyński Ryszard za wrzesień i październik — zł 6.—

Kwitując odbiór powyższych kwot wyrażamy serdeczne podziękowanie.

KalendarzyK muzyczny

Październik
16-31.

Dnia 16 października 1687 r. w Cremonie urodził się G. A. Guarneri.

Dnia 17 października 1837 r. w Weimarze zmarł J. N. Hummel.

Tegoż dnia 1849 r. w Paryżu zmarł Fryderyk Chopin.

Tegoż dnia 1893 r. w Paryżu zmarł Charles Gounod.

Dnia 18 października 1817 r. w Paryżu zmarł Etienne Mehul.

Tegoż dnia 1833 r. we Florencji zmarł Michał Kleofas Ogiński.

Tegoż dnia 1879 r. w Dtinaburgu urodził się Grzegorz Fitelberg.

Dnia 20 października 1821 r. w Czerniowcach urodził się Karol Mikuli.

Dnia 22 października 1811 r. w Raiding urodził się Fr. Liszt.

Tegoż dnia 1859 r. w Kassel zmarł Ludwik Spohr.

Dnia 23 października 1801 r. w Berlinie urodził się Gustaw Lortzing.

Tegoż dnia 1825 r. w Warszawie urodził się Apolinary Kącki.

Dnia 25 października 1825 r. we Wiedniu urodził się Jan Strauss.

Tegoż dnia 1838 r. w Paryżu urodził się Georges Bizet,

Dnia 27 października 1782 r. w Genui urodził się Nicola Paganini.

Dnia 28 października 1896 r. w Stryju urodził się Dr. Józef Koffler.

Dnia 30 października 1790 r. w Radzynie urodził się Karol Lipiński.

Tegoż dnia 1912 r. we Lwowie zmarł Jan Gall.

Odpowiedzi Redahcji

Wł. Krukowski Michał w Zaburzu. Witamy nowego prenumeratora. Nr. 19 wraz z czekiem wysłaliśmy. Prosimy o jednanie nam przyjaciół.

Orkiestra 22 pp. Od Redakcji „Muz. Wojsk." serdeczne pozdrowienia i podziękowanie za popieranie naszego pisma i jednanie nam przyjaciół. Cześć !

WP. Piotrowski, plut. 22 pp. Pismo Szan. Pana przyjęliśmy do wiadomości. Cześć !

WP. kpt. Dołęgowski, kplm. 24 pp. Lista prenumeratorów zmieniona stosownie do pisma Sz. Pana. Pozdrowienia.

WP. Marciniak, kplm. 7 p. ul. Wymienionego w liście prenumeratora skreśliliśmy. Cześć!

WP. Stępkowski Wiktor, ork. 78 pp. Adres stosownie do przysłanego listu zmieniony. Cześć!

WP. Bochołowiak, ork. 5 psp. Dziękujemy. Zaległe i dalsze nry wysyłamy. Cześć!

WP. Słowik, ork. 13 pp. Dziękujemy. Fotografje oddane do druku. Pozdrowienia. Cześć!

WP. Wachnowicz, ork. 10 pac. Żądany nr. dostaliśmy. Prosimy o rychłe przekazanie prenumeraty. Cześć!

WP. Łakomy, Śrem. Zb miłe słowa uznania i zachęty serdecznie dziękuję. Są one dla nas najlepszą nagrodą za podjęty trud. Prosimy i nadal o nas pamiętać i jednać nam przyjaciół. Zasyłamy serdeczne życzenia na nowej placówce.

WP. Neubruch, ork. 1 psp. Wiedząc o tem, że sezon skończony, wysłaliśmy nr. 19 „Muzyka Wojsk." do miejsca stałego pobytu. Serdeczne współczucie dla plut. Witowskiego z powodu choroby. Zmiana stosownie do wskazówek przeprowadzona.

WP. kapral Matysiak, Modlin. Niestety „Muzyk Wojskowy za rok 1926 bezpowrotnie wyczerpany. Prenumeratę otrzymaliśmy. Spóźnienie nic nie szkodzi. „Informator" na rok 1928 już się drukuje, Kosztować będzie 2 zł. Adresu p. kplm. Zelińskiego nie znam — lecz zapytam i doniosę. Serdeczne pozdrowienia.

WP. Cieślak, Czarnecki, Skorupa, ork. 5 pp. Prenumeratę z podziękowaniem otrzymaliśmy.

WP. Bołochowiak, ork. 5 psp. Prenumeratę zaległą za ub. kwartał z podziękowaniem otrzymaliśmy, jak również za kwartał bieżący. Świadectwa dawno wysłane.

WP. Zachara, 16 pp. Prenumeratę otrzymaliśmy za ub. kwartał — prosimy o łaskawe wpłacenie należytości za kwartał bieżący.

WP. Bryndal, 16 pp. Z przysłanej prenumeraty zaliczyliśmy 1 zł za lipiec a pozostałą sumę na październik i listopad br.

WP. Gołębiewski Jan, kplm. 10 pac. Spis orkiestrantów oddany do druku. Szkoda tego prenumeratora, bo na każdym nam bardzo zależy. Trudno! Pozdrowienia dla orkiestry.

JWP. Prof. Wielhorski, Warszawa. Zmiana adresu przeprowadzona. Proszę o dalszą pamięć i życzliwe poparcie.

WP. Skupieński, por.-kplm. 59 pp. Za łaskawe jednanie nam przyjaciół serdeczne dzięki. — Przy tej liczbie prenumeratorów bardzo chętnie dołączam 2 egz. bezpłatne dla najbiedniejszych elewów. Papier nutowy i teczki chwilowo wyczerpane. Serdeczne pozdrowienia. Cześć!

WP. Wilczak, por.-kplm. 23 pp. Prenumeratę otrzymaliśmy. Obliczenia Pańskie z naszemi są zupełnie zgodne. Dziękujemy! Prosimy tylko o łaskawe wpłacenie należności za fotografje. Serdeczne życzenia w pracy na nowej placówce i prośba o dalszą pamięć.

WP. Banaś, sierż. 71 pp. Serdeczne gratulacje i pozdrowienia!

WP. Jabczyński, ppor.-kplm. 71 pp. Witamy serdecznie WPana jako naszego prenumeratora i prosimy o łaskawe bliższe nawiązanie stosunków z naszą redakcją. Prosimy o jednanie nam przyjaciół i o współpracę z nami. Cześć!

WP. Szpulecki, por.-kplm. mar. woj. Prenumeratę za październik z podziękowaniem otrzymaliśmy. Życzymy wszystkiego najlepszego w pracy na nowej placówce. Pozdrowienia dla całej orkiestry. Cześć!

WP. Bogusz Józef ork. 9 pap. Adres zmieniony według życzenia — zmiana adresu u nas nic nie kosztuje!

W'P. Eichstądt, Wągrowiec. Nr. 19 wysłany jak i poprzednie — zapewne na poczcie leży lub kto inny go podjął. —

WP. Kwiatkowski ork. 9 pp. Leg. Dobrze! Chętnie poczekamy. Proszę posłać później za 2 miesiące. Wesołych wywczasów życzymy.

WP. Szwechłowicz Pińsk. Czasopismo wysyłaliśmy pod dawnym adresem — Obecnie zmieniamy. Cześć!

Czasopisma muzyczne

„Hosanna". Treść nru 10: N. Ks. Arcybiskup Mańkowski — „Rozważania na tle Piusowego „Motu Proprio" o muzyce kościelnej". Ks. Jan Matulewicz— „Pozdrowienia liturgiczne". Ks. Władysław Wargowski — „W sprawie nauczania muzyki kościelnej w Seminarjach duchownych". Kasztelan Stanisław — „Śpiew kościelny a programy ministerjalne". Ks. Wojciech Orzech — „Śpiew kościelny młodzieży szkolnej". „Nasza ankieta". Kronika. Przegląd pism. Odpowiedzi Redakcji. — Dodatek nutowy: „Chrystus Król", na chór mieszany, ułoż. M. R. „Aniele ziemski", pieśń do św. Stanisława Kostki, a) na chór mieszany, b) na 3 głosy równe, zharm. Józef Orzech.

„Śpiewak", wychodzi w połowie każdego miesiąca pod redakcją dyr. St. M. Stoińskiego w Katowicach (Instytut Muzyczny, Teatralna 7). Treść nru 9: St. M. Stoiński — Jak powstały formy muzyczne (dokończenie). St. M. Stoiński — Słuch i jego wyszkolenie (dokończenie). Dr. Zdz. Jachimecki — Barwno-świetlna muzyka. Opera i koncerty. Varia. Kronika chóralna. Nadesłane wydawnictwa. Bezpłatne kursy śpiewu chórowego. Dział organizacyjny. Wspomnienie pośmiertne. Przegląd pism.

Wolne posady

Do orkiestry 9 p. a. c. w Siedlcach potrzebni są:

2 korneciści I B (jeden jako solista)
1 kornecista I B
1 basista B lub Es.

Warunki do omówienia na miejscu.

Interwale możemy odwracać — odwrócony interwal nazywamy inaczej przewrotem interwalu. Np. wiemy, że c d to jest wielka sekunda a czem będzie dc? Na podstawie poprzedniej lekcji łatwo odpowiemy sobie na to pytanie: od d do a jest czysta kwinta, od a do c jest mała tercja a więc od d do c jest mała septima. Dla łatwiejszego zapamiętania sobie przewrotów interwalów używamy następującej tabelki, znanej już w starożytności:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1
9	9	9	9	9	9	9	9

Liczby 12 3 4 5 6 7 8 oznaczają interwale 1 prima, 2 sekunda, 3 tercja, 4 kwarta, 5 kwinta, 6 seksta, 7 septima, 8 oktawa. Chcąc wiedzieć, co daje w przewrocie np 3 (tercja) postępuję następująco: od liczby 9 odejmuję 3 jako resztę otrzymam 6 (seksta). Wynika więc z tego,że sekunda (2)w przewrocie daje septimę (7), bo 9—2 = 7, tercja (3) w przewrocie dajesekstę(6) bo 9—3 = 6, kwarta (4) wprzewrocie daje kwintę (5) bo 9 — 4 = 5, kwinta (5) w przewrocie daje kwartę (4) bo 9 — 5 = 4, seksta (6) w przewrocie daje tercję (3) bo 9- 6 = 3, septima (7) w przewrocie daje sekundę (2) bo 9 — 7 = 2. Przytem zapamiętać należy, że interwale wielkie dają w przewrocie małe, interwale małe w przewrocie dają wielkie, interwale czyste w przewrocie dają czyste, interwale zmniejszone w przewrocie dają zwiększone, interwale zwiększone w przewrocie dają zmniejszone. Oto kilka przykładów. G—a jest sekunda wielko. 9 — 2=7 a więc a—g jest septima na podstawie powyższego twierdzenia o przewrotach septima mała. Przekonajmy się: ae kwinta czysta, e g tercja mała — a więc twierdzenie nasze jest słuszne, bo wiemy z poprzedniej lekcji, że czysta kwinta i mała tercja dają septimę małą. Dalszy przykład: eg — mała tercja, 9 — 3 = 6 więc g e to wielka seksta. Dowód g—d czysta kwinta, d—e wielka sekunda, czysta kwinta i wielka sekunda dają wielką sekstę. Podobnie udowodnimy sobie, że czysta kwarta c—f daje w przewrocie czystą kwintę f—c. 9 — 4 = 5. Od f do a wielka tercja, od a do c mała tercja. Jedna wielka i jedna mała tercja dają czystą kwintę. Weźmy jeszcze dwa przykłady: jeden na interwal zmniejszony — drugi na zwiększony. C— ges to kwinta zmniejszona. 9 — 5 = 4 . A więc w przewrocie otrzymamy ges—c kwartę zwiększoną. C-dis to sekunda zwiększona; 9—2 = 7; w przewrocie otrzymamy dis—c septimę zmniejszoną.

Na tem kończymy naukę o interwalach. Nie mogę znaleźć dość silnych słów, aby Ci zalecić dobre wyuczenie się lekcji szóstej i dzisiejszej o interwalach. Bez dobrej znajomości nie możemy przystąpić do dalszej nauki, do tak ważnego działu wiedzy muzycznej jak nauka o gamach molowych. Dlatego, by nie wprowadzać chaosu — kończymy na tem lekcję dzisiejszą, aby dać możność dobrego jej opanowania.

Repetycja siódma.

1. Wypisz sekundy, tercje, seksty i septimy małe i ich przewroty.
2. Wypisz kwarty i kwinty czyste i ich prze w roty.
3. Porównaj struny skrzypieć ze strunami kontrabasu. Co spostrzeżesz — w odniesieniu do interwalów — zapisz sobie.
4. Które tony zagrasz na, B-trąbce bez używania wentyli? Zapisz to sobie.
5. Które tony zagrasz na, B-trąbce, używając pierwszego wentyla?

Do orkiestry 22 pp. potrzeba na etat podof. zawodowych lub nadterminowych:

2 **kornecistów,** z których jeden musi być solista
1 klarnecista B.
Zgłoszenia kierować pod adresem p. porucznika Rodkiewicza kapelm. 22 pD. w Siedlcach.

Do orkiestry 30 p. ą. p. w Włodawie potrzebni są:

1 I. kornecista 1 barytonista.
Zgłoszenia przyjmuje kplm. Szeuc.

Orkiestra Marynarki Wojennej w Gdyni poszukuje następujących muzyków:

1 I skrzypek jako solista jednocz, jako dyrygent
1 klarnet I B) pożądana gra na instrumen-
1 waltornia I / tach smyczkowych,
1 pianista — pożądana gra na instr. dętym.
Zgłoszenia kierować na adres: Orkiestra Reprezentacyjna K-dy Portu w Gdyni.

Do orkiestry 71 pp. potrzebni są orkiestranci na etat podoficerów zawodowych :

2 kornecistów
2 klarnecistów
2 waltornistów
1 oboista
1 fagocista
1 basista
(ewentualnie instrumenty smyczkowe).
Oferty kierować pod adresem p. kapelmistrza pporucznika Jabczyńskiego 71 pp. Zambrów.

Posad poszuKują

Kapelmistrz wojskowy z wieloletnią praktyką i dobrą opinją poszukuje od nowego roku posady w orkiestrze nieetatowej. Reflektuje na etat podoficera z odpowiedniem wyrównaniem uposażenia.

Łaskawe zgłoszenia kierować należy do redakcji „Muzyka Wojskowego[1]'.

Powtórka leKcji siódmej.

Pytanie: Co wiesz o przewrotach interwalów? Odpowiedź: O przewrotach interwalów wiem, że sekunda w przewrocie daje septimę, tercja sekstę, kwarta kwintę, kwinta kwartę, seksta tercję, a septima sekundę. P. Jakie interwale powstają w przewrocie z interwalów wielkich? O. Z wielkich interwalów powstają małe. P. Jakie interwale powstają w przewrocie z interwalów małych? O. Z małych powstają w przewrocie wielkie. P. Co dają w przewrocie interwale czyste? O. Czyste interwale dają w przewrocie czyste. P. Jakie interwale powstają w przewrocie z interwalów zwiększonych? O. Z interwalów zwiększonych powstają w przewrocie interwale zmniejszone. P. A ze zmniejszonych? O. Zwiększone. P. Czem posługujesz się celem lepszego zapamiętania przewrotów? O. Tabelką, na której wypisane są cyfry, odpowiadające nazwom interwali od 1-8. P. Jak posługujesz się tą tabelką? O. Od liczby 9 odejmuję cyfrę odpowiadającą interwalowi, który chcę odwrócić; otrzymuję w ten sposób cyfrę odpowiadającą interwalowi szukanemu. P. Daj przykład!
O. Chcę np. dowiedzieć się jak interwal powstaje pTzv odwróceniu seksty. Sekście odpowiada cyfra 6. Odejmuję 6 od 9 — pozostaje 3. 3 odpowiada tercji. Wynika z tego, że seksta w przewrocie daje tercję. Jeżeli była to np. seksta wielka d—h to hd — musi być małą tercją. P. Co daje w przewrocie wielka sekunda f—g? O. Wielka sekunda f—g daje w przewrocie małą septimę g f. P. Co daje w przewrocie mała tercja a—c? O. Mała .ercja a—c daje w przewrocie wielką sekstę c—a. P. Co daje w przewrocie czysta kwarta e—a? O. Czysta kwarta e—a daje w przewrocie czystą kwintę a—e. P. Co daje w przewrocie zmniejszona kwinta h—f? O. Zmniejszona kwinta h—f daje zwiększoną kwartę f—h. P. Co daje w przewrocie zwiększona sekunda c- dis? O. Zwiększona sekunda c—dis daje w przewrocie zmniejszoną septimę dis—c.

LeKcja ósma.

Gamy molowe.

Gamy molowa mają charakter smętny. W budowie swojej różnią się one od gam durowych rozmieszczeniem półtonów. Mamy dwa rodzaje gam molowych: gamy molowe melodyjne i gamy molowe harmoniczne. Każda gama molową jest odpowiednią gamą jednej z gam durowych. Mając daną tonikę gamy durowej znajdę jej odpowiednią czyli równoległą molową szukając **małą tercję** w **dół.** Tak więc odpowiednią gamą molową dla gamy C-dur jest a-moll. (Gamy durowe będziemy stale oznaczali wielką literą a molowe małą, opuszczając słówko dur względnie moll.) Oto gamy durowe i ich odpowiednie czyli równoległe molowe:

C — a, G — e, D — h, A — fis, E — cis, H — gis, Fis —dis, Cis —ais, F—d, B — g,. Es — c, As — f, Des — b, Ges — es, Ces —as.

Jak już powiedzieliśmy, rozróżniamy dwa rodzaje gam molowych: gamy molowe melodyjne i gamy molowe harmoniczne. Różnią się one między sobą rozmieszczeniem półtonów. Naprzód poznamy gamy molowe melodyjne. Gama molowa melodyjna ma półtony między stopniem drugim i trzecim, siódmym i ósmym. Taki jest rozkład półtonów w gamie molowej melodyjnej wznoszącej się (do góry). Z powrotem (w dół) ma gama molowa melodyjna tyle i takich znaków chromatycznych ile i jakie ma jej odpowiednia durowa. Przykłady wyjaśnią Ci to lepiej. Wyprowadźmy gamę a-moll melodyjną:

Szarada.

Pierwsze — drugie w starożytnej Grecji znane.
Przez współczesnych bardzo czczone i poważane.
Trzecie — wszyscy znają filozofa tego.
Cały jest też w wojsku państwa polskiego.

Ułożył Wuka.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).